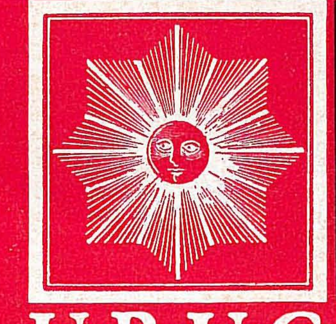
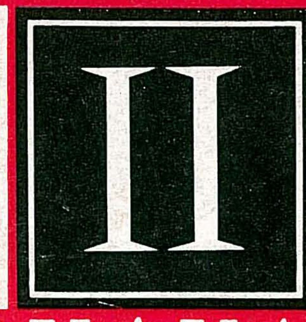
180 años de literatura









URUGUAYA



Con este número el cuaderno literario

HORACIO QUIROGA
"CUENTOS DE HORROR"

180 años de literatura

Angel Rama



En la carátula: retratos de José M. Pérez Castellano y Eduardo Acevedo Díaz.

Desde que Pérez Castellano, el primer intelectual nativo, describe su ciudad, hasta hoy, han pasado más de 180 años, período en que nace, crece y se organiza independientemente una literatura que, en rigor, podemos llamar uruguaya. Nacida del tronco hispano, fraguada en el crisol virreinal que luego será revolucionario-americano y luego regional-rioplatense, desde sus orígenes consigue, a falta de las excelencias que irá conquistando gradualmente, un matiz diferencial —original— que le confiere autonomía dentro de las literaturas americanas de lengua española. No sólo su contribución a ellas ha sido de primer orden, sino que en cada una de las escuelas y períodos ha proporcionado voces con timbre propio, —claramente discernibles en el gran concierto de las voces hispanoamericanas—, indicadoras de una sensibilidad y una problemática peculiares.

Esta originalidad es la de la sociedad de la cual nace y a la cual interpreta, pero a la vez la literatura será uno de los instrumentos eficaces para constituirla, por los rasgos que la distinguen y que subsisten a través de sus variadas épocas: 1º un tesonero esfuerzo de reconocimiento —que es constante descubrimiento— de la realidad, aplicado preferentemente a una geografía humana; 2º una orientación doctrinal, muchas veces explícitamente confesa, que otorga ambición educativa a sus más altos exponentes; 3º un afán de integración de los distintos sectores de la sociedad y de su coparticipación en una empresa histórica aplicando un ideario democrático; 4º una curiosidad alerta por las novedades extranjeras que al nacionalizarse alcanzan una nota extremada y audaz; 5º un uso vivo del idioma, más cerca del habla que de la escritura académica, donde se reconoce la entonación y el léxico de una sociedad abierta.

Surgido tardíamente a la vida colonial y en una región carente de alguna alta cultura autóctona, el Uruguay recogerá escasísimos elementos indígenas (palabras, usos) sirviendo de asiento a un pueblo de trasplante europeo. Pero aun éste llega tarde para hacer suya la cultura del orden colonial, remedante de las tradiciones medievales y renacentistas españolas (en religión, en letras, en lengua, en ideales) y en cambio justo a tiempo para integrarse en el espíritu reformista de la burguesía del XVIII. Por eso el Uruguay y por ende su literatura, son hijos de la modernidad. De ahí su apertura a las noticias de ultramar, de ahí su empírica elaboración de la cambiante realidad, que serán reforzadas por las circunstancias culturales del XIX y el XX.



1787: un acta inaugural

El modelo del intelectual en la Colonia fue el escritor dieciochesco español, de Feijóo a Jovellanos, lo que estableció una intermediación con los prototipos francés o inglés que rigieron el siglo, salvo en el omnímodo respeto por sus sabios. En el Plata ese modelo quedó representado por Manuel de Labardén, y la literatura por los tres géneros que cultivó: la poesía; el teatro, ambos de estilo neoclásico; el informe económico social para servir al país o los estudios de ciencias naturales y relativos a técnicas de explotación. De conformidad con los patrones ideológicos del XVIII, el intelectual se puso al servicio de la sociedad a la cual pertenecía, atendiéndola en todas las manifestaciones que reclamaban su concurso (un proyecto de alcantarillado, el examen de las especies regionales, una oda, un tratado sobre agricultura, un plan educativo, una pieza patriótica) interpretando de este modo los designios de la burguesía mercantil que comenzaba a ambicionar la independencia y con cuyos proyectos estuvo mancomunado.

A la primera generación de pobladores nacidos en Montevideo pertenece José María Pérez Castellano (1743-1815), hijo de fundadores, quien es testigo del engrandecimiento que surge del Reglamento de Libre Comercio (1778) y lo cuenta en carta a su maestro de latinidad, don Benito Riva, en 1787. Esta descripción de la Banda Oriental oficia, en nuestra literatura, de acta inaugural: es un "primitivo" por el gozoso candor con que enumera las pequeñas maravillas de la vida pueblerina, la alegría descubridora para los sabores de la incipiente nacionalidad y la torpona escritura con que se ejercita en las bellas letras. Conseguirá mejorarla en sus *Observaciones sobre Agricultura,* escritas en 1813 a pedido del gobierno patrio y donde entre consejos y recetas se contienen bellas páginas sobre la vida de la media burguesía chacarera y una amorosa "apropiación" de la realidad que se inicia con el elogio del cerco.

Aunque treinta años menor, Dámaso Larrañaga (1771-1848) continúa esa misma línea representativa de una conducta iluminista, aunque con mayor rigor y con más vastos conocimientos: a la Descripción de Pérez Castellano se corresponden los Diarios de viaje de Larrañaga, y las apuntaciones sobre agricultura corresponden al *Diario de la Chácara* (1818-1823) del último. Larrañaga agrega, en un nivel científico más serio sus estudios de zoología, botánica, mineralogía, historia, educación, y la serie de proyectos de que nacieron importantes instituciones: la Biblioteca Pública (1816), la Escuela Lancasteriana (1821) y su proyecto de 1832 que inicia el proceso fundacional de la Universidad.

D'Hastrel.

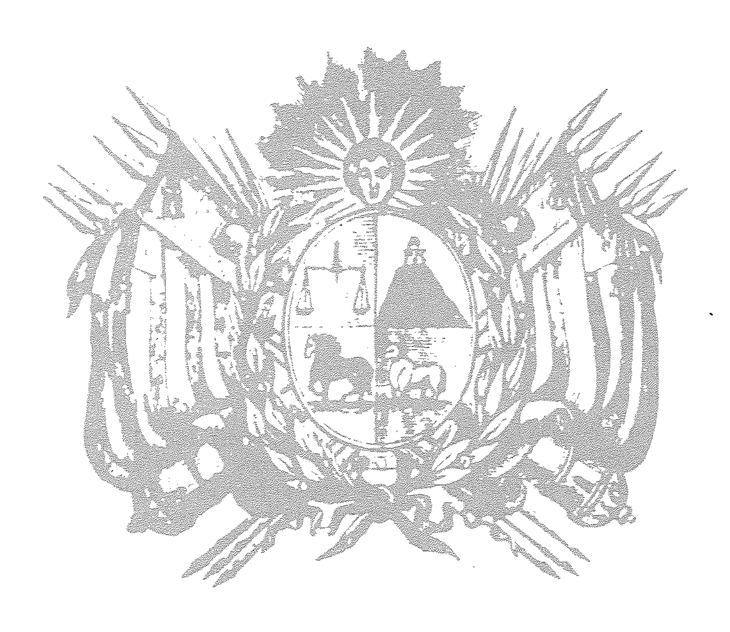


El coturno neoclásico: Colonia y Revolución

Los géneros literarios oficiales fueron la poesía y el teatro, ambos considerados celebratorios y destinados a "divertir los ánimos de los habitantes de este pueblo que podrían padecer alguna quiebra en su fidelidad, con motivo de la libertad que había adoptado la República Francesa" según propósito de Manuel Cipriano de Melo fundador de la *Casa de Comedias* (1793). Pero a la vez sirvieron para realzar las peculiaridades locales y magnificar el heroísmo criollo. A la "Oda al Paraná" de Labardén que el agitado coronel Francisco Cabello y Mesa publica en el número inicial del primer periódico del Virreinato, el *"Telégrafo Mercantil, Rural, Político-económico e historiógrafo del Río de la Plata"* (1801-2), responde desde Montevideo el Administrador de su Real Aduana: José Prego de Oliver (1750-1814). Este, que distraía sus ocios de funcionario con octavas altisonantes y quintillas jocosas (donde se deslizan las primeras formas coloquiales nativas: *"Y al pasar se le ocurrió / decirle riyendo: Ché / ¿el diluvio se acabó?"* o *"Callate que sos un zonzo"*) encuentra la mejor oportunidad de su tono encomiástico al cantar la Reconquista de Buenos Aires o la muerte heroica del teniente Abreu. El ensayo general de la inminente revolución que fue la resistencia a los ingleses motiva una explosión lírica en ambas márgenes del Plata y también *La lealtad más acendrada y Buenos Aires vengada*, primer ejemplo teatral, prescindible, debido al sacerdote y poeta Juan Francisco Martínez.

La revolución justificó el estilo neoclásico que se avenía al ademán romano de los héroes. Estos no lo inventaron; lo encontraron pronto y, empezando por Artigas y sus secretarios, lo utilizaron con fe y con vigor. Por su parte los poetas calzaron coturnos y se codearon con las Musas. Bartolomé Hidalgo cantó así la "Marcha al Salto" y escribió sus unipersonales; así Francisco Araúcho victoreó la apertura de la Biblioteca de Montevideo en 1816, en tanto Dámaso Larrañaga leía su *Oración inaugural;* así Carlos Villademoros escribió los tres actos de su comedia *Los Treinta y Tres* mientras nuestra primera poetisa, doña Petrona Rosende, trataba de domesticarlo para contar fabulillas o recomendar la elección de marido. Así por último Manuel Araúcho (1803-184..) publicó el primer libro de poesías que conoció el país independiente, *Un paso en el Pindo* (1835) mayoritariamente abrumado de diosas y arpas.

Es un estilo que expresa una época y se sustenta de un férreo orden de convenciones estéticas cuya validez es necesariamente universalista, enteramente despojadas de localismos. Es también un estilo declamatorio que responde a la idealización tribunicia en que se situó la burguesía heroica de la Revolución. Conquista noble resonancia en algunas altivas cartas de Artigas, adquiere majestad en los rotundos períodos de la *Oración inaugural,* y hasta su insidiosa pacotilla se disuelve cuando se regenera la exaltación colectiva que lo propició, porque en ese estilo escribió Francisco Acuña de Figueroa el himno de la patria, y en ese estilo se lo vuelve a cantar:



¡Orientales, la Patria o la tumba!
¡Libertad, o con gloria morir!
Es el voto que el alma pronuncia
y que heroicos sabremos cumplir.

Acuña de Figueroa (1791-1862) corona y prolonga el neoclásico, tal como a mediados del siglo lo comprueba X. de Marmier: "No ha querido desertar de las regiones mitológicas que aprendió a venerar sobre los bancos escolares. Canta a Febo y a la aurora de dedos de rosa como sus maestros del siglo XVIII". En efecto, tenía 21 años cuando comenzó el *Diario Histórico del Sitio* en el Montevideo realista, y del mismo modo que fue fiel a todas las autoridades que tuvo el país —españolas, portuguesas, brasileñas, orientales— lo fue al estilo a lo largo de una producción que en la edición de 1890 alcanza doce volúmenes y no registra toda su obra. Su pasmosa facilidad lo transformó en el versificador obligado de todo acontecimiento nacional, público o privado. Para entonces el neoclásico era un lenguaje oficial y protocolizado que remplazaba el nervio de los orígenes por una fluida mecanicidad. Sólo le estaba permitido, con autenticidad, la parodia de la épica, lo que explica los aciertos de *La Malambrunada* o la eficacia de los epigramas.

El equilibrio y la bella armonía del neoclásico sólo fue alcanzado en poesía por Bernardo P. Berro (1803-1868), quien llegó a fundarlo teóricamente en oposición al romanticismo triunfante. La concepción racionalista de la escuela admitió en él un sello individual, una impregnación afectiva en parte originada por el retorno a los maestros renacentistas y un atemperado nacionalismo. La ambición de orden y de mesura que llevó hasta la presidencia de la República (1860-4) rige los tercetos de sus *Epístolas.*

La tradición analfabeta: los gauchi-políticos

Pero la cultura de los más en la Colonia, en la Revolución y en la Independencia, no estuvo representada por las islas de cultura letrada sino por la rica tradición española analfabeta que trajeron, propagaron y enriquecieron los trasplantados: los cantos infantiles, de regocijo y de lloro; los consejos de una filosofía popular; las creencias religiosas cristianas; las leyendas y mitos. Esta literatura oral, y musical, con raíces en la Edad Media, pero carente de códigos estéticos, es el campo donde se genera el acriollamiento y donde se cumplen los procesos de aculturación. Tan fundamental evolución se puede seguir en los devocionarios rimados de los Niños Expósitos, en las melodías, en la crónica de Rivarola, en muchos textos anónimos, pero no hubiera alcanzado vigencia literaria sin la radicalización popular de la Revolución.

Una preocupación política y militar, así como la necesidad de comunicarse con las masas gauchas que sostenían la Revolución, genera la llamada literatura gauchesca. Algunos poetas formados en el estilo neoclásico de la burguesía urbana dan el salto mortal y se instalan en los carriles de la tradición analfabeta, fecundándola con la ideología republicana del iluminismo, lo que comporta quebrar su tendencia conservadora. Mantendrán los regímenes estróficos de la tradición popular española, pero junto a las ideas nuevas le incorporan una riquísima invención linguística que ya es nacional, la que a su vez facilitará la creación artística original, la más original que dio América hasta el modernismo.

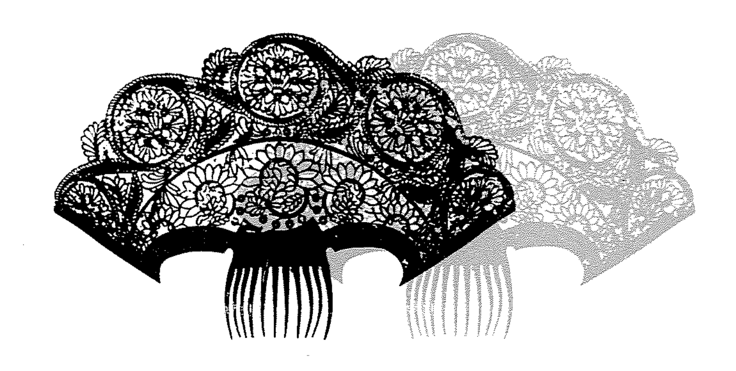
En tanto en sus "unipersonales"o en sus odas patrióticas, Bartolomé Hidalgo (1788-1822) usa convencionalmente un instrumento y una lengua impostada, en los *Cielitos* y en los *Diálogos* canta desde la complicidad de su propia lengua sobre una pauta melódica muy simple donde el verso se empareja al ritmo musical. La gracia, la destreza de un verso suelto, donde humor y coraje van mancomunados; las violentas elipsis y los bruscos cambios de asunto mediante alusiones inmediatas; la redonda invención de un habla en pleno surgimiento gozoso, todo ello descubre una poesía que nace en el venero compartido de lo popular.

La creatividad de la época es desbordante y son muchos los poemas que también podrían atribuirse a Hidalgo. Pero, aparte de Manuel Araúcho (dos composiciones) el nombre obligado que prolonga este período es el de Hilario Ascasubi (1807-1875) vecino de Montevideo en 1824, radicado en la ciudad por diecinueve años a partir de 1832, donde produjo la inmensa mayoría de sus composiciones, muchas referidas a los sucesos de la hora que escribía robando horas a su panadería. La intención política era aquí manifiesta y cuidadosamente planeada, pero también la sabiduría con que supo aprovechar los ritmos de canto y baile popular, en especial los muy sabrosos de la "media caña" y la "caña entera". No tiene la frescura ni el dulce lirismo de Hidalgo, pero sí una capacidad pictórica y un arrebato dicharachero envidiables que relucen en los folletos agrupados en el *Paulino Lucero* con más desenvoltura que en su programático *Santos Vega*.



Bajo cien seudónimos de gauchos iracundos, Hilario Ascasubi —desatendiendo su panadería—, descargaba poesía y metralla contra Rosas.

1838: la libertad romántica en Montevideo sitiado



A la fraternidad universal del período revolucionario que unía e igualaba a todos los ciudadanos y a todos los hispanoamericanos en la lucha contra el enemigo común, siguió la división de América en las futuras naciones y dentro de ellas la división de los distintos sectores sociales. El signo de la escisión marca el advenimiento del romanticismo que en la zona platense, por su peculiar modernidad, prendió con virulencia.

A la generación del Salón Literario (Marcos Sastre, 1837) y del quincenario *"La Moda"* (Alberdi y Gutiérrez, 1837-8) y de la Asociación de Mayo (Echeverría, 1838) de Buenos Aires, respondería desde Montevideo la generación de *"El Iniciador"* (Andrés Lamas y Miguel Cané, 1838) que desde ese mismo año se robustecería con la presencia de los "proscriptos" de Rosas tranformándose la ciudad sitiada en el más importante centro cultural del sur del continente. Por primera vez puede usarse, reflexivamente, el término "generación literaria": la aguda conciencia de *ser jóvenes* que produjo el historicismo romántico, la coherencia de su crítica al sistema formalista —ya esclerosado— del neoclásico, la nueva y urgente problemática que planteaba la aparición de las nacionalidades, la atracción avasallante de la novedad artística y filosófica europea, proporcionaron la liga indispensable para que se proclamaran miembros de la "joven" generación, polemizaran con sus progenitores, redactaran manifiestos y sistematizaran una doctrina. Rosas y sus aliados (Manuel Oribe) se encargaron de justificarlos.

La interpretación políticosocial del movimiento la proporcionó en el lado uruguayo Andrés Lamas (1817-1891) quien estaba más capacitado para los exámenes teóricos. En sus *Apuntes históricos sobre las agresiones del Dictador argentino Don Juan Manuel de Rosas contra la Independencia de la República Oriental del Uruguay* (1845) establece la tesis cuya paternidad se atribuyó Echeverría y que tuvo expresión plena en el *Facundo* de Sarmiento, escrito en el mismo año, según la cual al progresismo democrático de las ciudades, originado en Europa y que habría generado la Independencia, se oponían las masas incultas que heredaban la tendencia absolutista y retrógrada de la Colonia, bajo la conducción de sus caudillos. La falsedad de la tesis —que quedó acuñada en la disyuntiva "Civilización o barbarie" de Sarmiento— importa menos ahora que sus motivaciones. Los jóvenes que la hicieron suya proclamaban, a la francesa, la libertad política y la libertad en las artes, con lo cual se constituían realmente en los heraldos del liberalismo, intentando remodelar sus países según el modelo europeo. Fatalmente ello acarreaba el enfrentamiento con las masas populares que habían hecho, anárquicamente, la revolución.

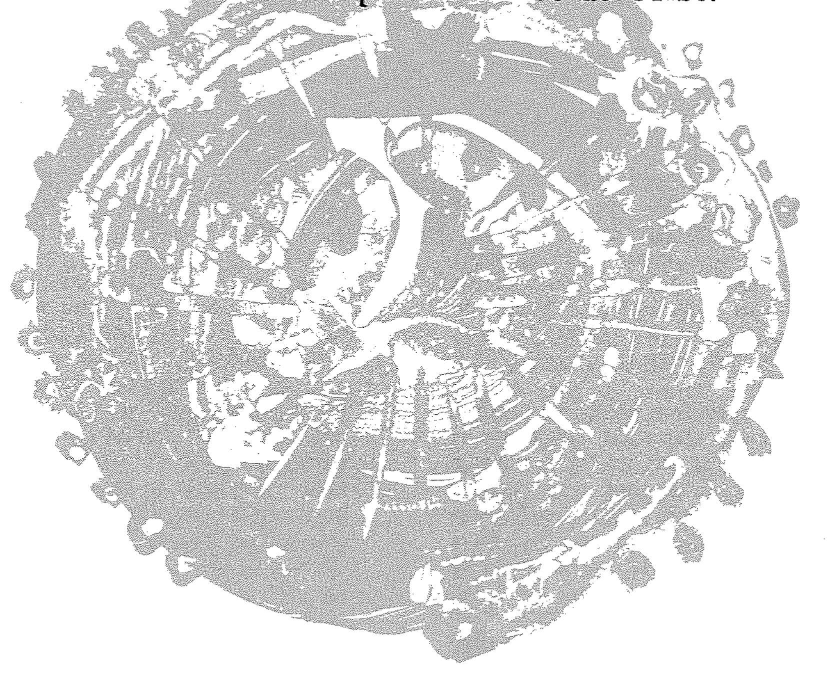
Al desprenderse de ese público masivo para el cual se habían escrito las oraciones, himnos y décimas gauchescas, los jóvenes comprendieron que se había cerrado el ciclo de la pretensión colectiva y universalista de la literatura y que ahora debían dirigirse a un público específico. Lo hallaron en los salones urbanos, en los teatros que alcanzan ahora su apogeo exponiendo los desgarrados héroes románticos, y en la incorporación de la mujer a las filas de lectores: desde la *Elvira o la novia del Plata* de Echeverría (1832) hasta *Celiar* de Magariños (1852), pasando por los millares de versos para álbumes, ella y su mundo de emociones se constituyen en el centro de la literatura.

Es otra vez Andrés Lamas quien en el manifiesto de *"El Iniciador"* y en el prólogo a las *Poesías* (1842) de Adolfo Berro, retoma con más coherencia la proclama de Andrés Bello a la poesía. Esta deberá nacionalizarse americana, y aun regionalizarse, describiendo el contorno, los tipos y costumbres, interpretando la sociedad nueva; tal tarea particularizadora no podrá hacerse con moldes rígidos, generales, sino acusando la individuación o sea estableciendo el principio subjetivista de la creación. De este modo las tesis del liberalismo encuentran una coyuntura justificante en el recién estrenado nacionalismo americano.

En los hechos el color local funcionó como un decorado operístico sólo válido para el exotismo europeo, y el individualismo se transformó en mera traducción de versos de los grandes poetas individualistas franceses. Los jóvenes nacidos durante la guerra de independencia y que forman la generación romántica —Pedro P. Bermúdez (1816-1860), Adolfo Berro (1819-1841), Ernesto de Arrascaeta (1819-1892), Juan Carlos Gómez (1820-1884)— resultaron tan estereotipados como sus mayores neoclásicos, y sólo en fugaces momentos de cogitación interior chispea en sus versos una emoción auténtica: está naciendo la lírica.

Su grande aportación, que al mismo tiempo los devoró, fue la historia. La leyenda y la novela histórica surgen con ellos. Pero la sensibilidad por el pasado, aliada a la urgente necesidad de explicar la situación de su país, les impuso una tarea de investigación que fundó la historiografía nacional: los *Estudios históricos, políticos y sociales sobre el Río de la Plata* (1854) de Magariños; la "Colección de documentos" y el *Rivadavia* (1882) de Lamas; las nutridas series de *"El Comercio del Plata"*; pero sobre todo la obra de Isidoro De María (1815-1906) quien imbuido del espíritu tradicionalista romántico será el primero que haga justicia a Artigas (1860) y en época muy tardía que le permite su larga vida, ofrece las cuatros series de su *Montevideo antiguo* (1887-1895) donde con la intermediación de Ricardo Palma, reconstruye sabrosamente el gran modelo evocativo propuesto por Thierry, mezclando el dato real con la intuición del tiempo pasado y con la fecunda —engañosa— ayuda de la memoria de los testigos.

El Sol de Mayo es la libertad y la civilización;
Rosas la barbarie.
Así cantaban argentinos y orientales en Montevideo,
cercados diez años por las lanzas de Oribe.



1851: la ruina de la literatura

La paz de 1851 fue la victoria política de los románticos y por lo mismo la ruina de la literatura. Los sobrevivientes del 38 fueron violentamente absorbidos por la diplomacia, el gobierno, la jurisprudencia o el periodismo; y los mejores talentos de la generación que en esa fecha despunta arrastrados a los mismos menesteres. La tarea de reconstrucción lo exigía —cuando no la lucha de facciones— y el país carecía de cuadros intelectuales. Quienes persisten en las letras resultan además agobiados por el romanticismo entronizado y no son capaces de otra cosa que una prolongación epigonal de los mayores, que es visible en los poetas y dramaturgos nacidos en los comienzos del país independiente: Xavier de Acha (1828-1897), Eduardo Gordon (1830-1879), Ramón de Santiago (1831-1916), Heraclio Fajardo (1833-1868), Aurelio Berro (1834-1912).

Quien dirige las letras es un escritor nacido lo bastante joven como para haber recibido la influencia directa de la generación del 38 y que reintegrado al país en 1855, cubierto de fama, ofrece el primer modelo de escritor representativo consagrado básicamente a la literatura. Es Alejandro Magariños Cervantes (1825-1893) quien institucionaliza y modera el romanticismo, acuña el prototipo de la novela histórica con *Caramurú* (1850) y el de la leyenda poética con *Celiar* (1852) —de una endeblez retórica y una incongruencia folletinesca perniciosa—, publica varios volúmenes de poesías olvidables y desempeña una tarea significativa de animador cultural del país. A su muerte Acevedo Díaz lo definió generosa y sagazmente: "Aunque de una escuela literaria distinta, por su fórmula, su espíritu y tendencia; aunque mis gauchos melenudos y taciturnos no son sus gauchos caballerescos, líricos, sentimentales, ni mis heroínas hoscas y desgreñadas son lo que sus angélicas mujeres, ni los amores silvestres que yo pinto, llenos de acritud o de fiereza, se parecen a sus castos idilios junto al ombú o a la enramada, ni llegan los odios que él describe hasta más allá de la muerte, como en mi modo de ver yo los descubro en el fondo selvático de una raza bravía, aparte todo esto, justo es reconocer que si Hidalgo fue el precursor, él fue el divulgador, quien dio el santo y seña y enseñó a la juventud inteligente el secreto de las grandes inspiraciones nacionales".

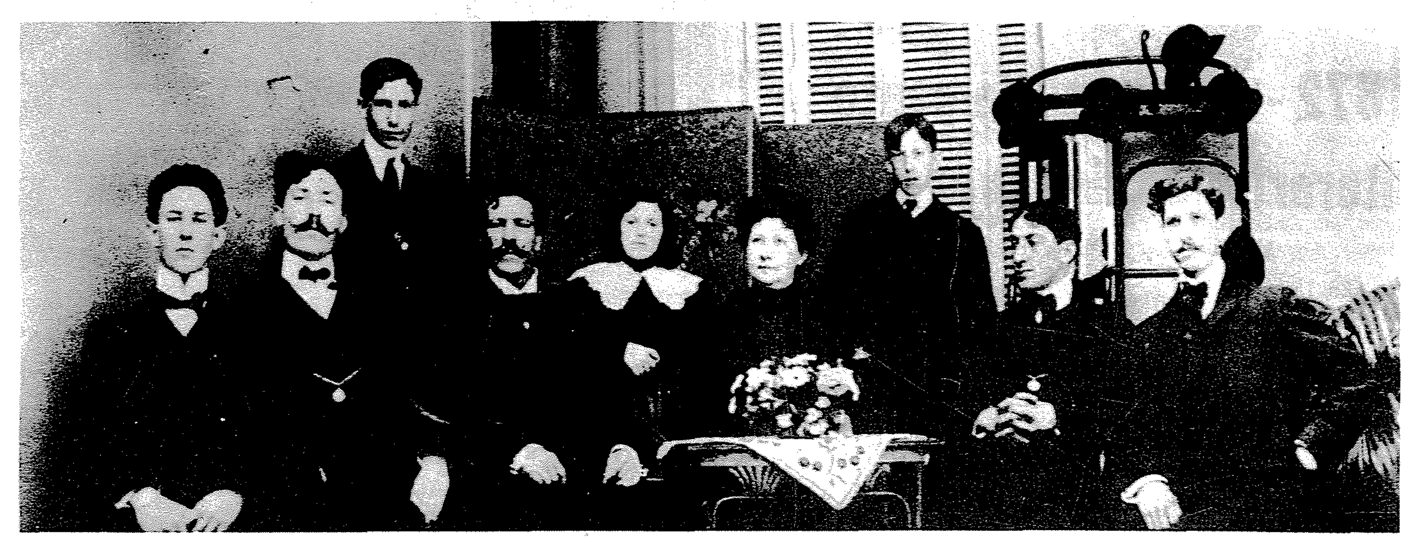
1865: el razonante nacionalismo universitario

Los dolorosos sucesos de los años 1863 a 1865, que se prolongaron con la participación uruguaya en la guerra del Paraguay y con el descalabro económico que corona la revolución de Timoteo Aparicio, vieron surgir una generación ardiente que había de cumplir la mayor revolución mental conocida por el país. Es una generación de universitarios, con una formación intelectual europea rigurosa y al día, que procede a una drástica crítica de la situación del país y propone un rígido cuerpo doctrinal para construir la sociedad moderna. Se educan en el magisterio universitario de Plácido Ellauri y Carlos de Castro, recogen la lección de Francisco Bilbao, crean instituciones de acción cultural (Sociedad de Amigos de la Educación del País, Club Universitario, 1868; Club Racionalista, 1872; Ateneo, 1877) fundan revistas y periódicos para divulgar sus ideas ("El Siglo", 1863; "El Iris", 1864; "La Revista Literaria", 1865; "La América", 1866; "La Paz", 1869; "La Bandera Radical", 1871; "La Democracia", 1873; "La Razón", 1878) y son los primeros en tener una nítida concepción urbana de la cultura que tratarán de imponer al resto del país mediante los instrumentos de la educación popular, estableciendo la homogenización del cuerpo social dentro de los lineamientos del liberalismo.

"Bajo el mismo denominador filosófico (el espiritualismo) se sustentan su acendrado culto de la libertad y la razón, su fe dogmática en aquellos inflexibles principios y los rígidos márgenes de un individualismo, en cuyas coordenadas se inscriben una teoría política y económica —y su conexa proyección social—, un deísmo racionalista en religión, y, una concepción del mundo y de la vida, en última instancia romántica" (J. A. Oddone). En el movimiento figuran las cabezas intelectuales que mayor incidencia tendrían en los años futuros, preferentemente en las disciplinas jurídicas que adquieren un período de esplendor. Pero las contribuciones de más alto rango y más cercanas a las letras fueron las de José Pedro Varela (1845-1879) y de Carlos María Ramírez (1848-1898). El primero, más que por sus *Ecos perdidos* (1868) donde se apaga el estruendo romántico y se inicia el intimismo becqueriano, o sus *Impresiones de viaje* (1867-8) donde da prueba de su asiduo trato con la poesía y el pensamiento de la época, por *La Legislación escolar* (1876) donde procede a la primera diagnosis sociológica orgánica del Uruguay de la que extrae las bases de su plan educativo que generará la ley de educación común de 1877. El segundo, más que por sus novelas *Los Palmares* (1871) y *Los amores de Marta* (1884) que atemperando el romanticismo intentan desvaídamente el retrato psicológico y la explicación más objetiva de la conducta humana, por *La guerra civil y los partidos* que es el más coherente y sistemático alegato contra las formas caudillistas y la inoperancia de los políticos (aunque esta visión revelará su endeblez en el enfrentamiento con Varela de 1876) y especialmente por su alegato (contra Berra) reivindicador del héroe patrio que da nacimiento a su *Artigas* (1884).

Dentro de la línea racionalista de la generación de 1865, serán los últimos llegados quienes harán la contribución literaria mayor. Daniel Muñoz (1849-1930) prosigue los intentos de C. M. Ramírez con su novela *Cristina* (1885) acentuando la captación del ambiente ciudadano y la temática realista; su ideología encuentra la forma de expresión adecuada en los *Artículos* (1884 y 1893) que bajo el seudónimo de Sansón Carrasco publica en la prensa (*"La Razón"*) creando el costumbrismo realista que invadirá todo el fin del siglo.

Eduardo Acevedo Díaz (1851-1921) que en el 70 se sumó a la Revolución de las Lanzas y en el 72 pronunciaba fieros discursos antirreligiosos y americanistas en el Club Racionalista, ilustrará un pacto similar al de Varela cuyo principismo racionalista aceptó la tiranía de Latorre para cumplir su obra educativa que en última instancia era antimilitarista. E. Acevedo Díaz hace convivir una concepción racionalista moderna —de la cual se desprende una literatura realista—



Novelista de la historia, es Acevedo Díaz el patriarca que genera novelas e hijos y forja el nuevo espíritu nacional.

con un tradicionalismo de raíz romántica que lo vincula emocional y familiarmente al pasado. De ese choque surge la continuidad del esquema de la novela histórica, ahora liberada del espiritualismo romántico, y armada por un *naturismo* de evidente impregnación agnóstica. En una maciza tetralogía, —*Ismael* (1888), *Nativa* (1890), *Grito de gloria* (1893) y *Lanza y sable* (1914)— crea un conjunto de personajes intensos manejados con un carnoso lenguaje artístico y, a imagen de lo intentado por sus compañeros de generación, explana y trata de probar una tesis sociológica sobre la emergencia del sentimiento nacional en los "primordios" de la patria. Con esta magna obra se funda la novela nacional.

Junto a esta línea dominante, la misma generación reconoce otra, de oposición, que se nutre del catolicismo y de la validación de las tradiciones. La representan Mariano Soler (1846-1908) a quien se deben las instituciones modernas del catolicismo, el Club Católico (1875), *"El Bien Público"* (1878); Francisco Bauzá (1849-1899) que dentro de la misma orientación aportará con la *Historia de la dominación española en el Uruguay* (1880-2) una interpretación de la permanencia española en nuestra vida independiente utilizando un marco historiográfico ya moderno y válido, y en los *Estudios literarios* (1885) un examen de variados temas con su típica independencia de criterio y espíritu polémico, y el más joven y más resguardado de todos, *Juan Zorrilla de San Martín* (1855-1931). Becqueriano en sus primeros escritos chilenos de 1872 y en sus *Notas de un himno* (1877), Zorrilla de San Martín, siendo un poeta epigonal que prolonga la descendencia del romanticismo cuando ya ha sido clausurado en el mundo y entre nosotros, es sin embargo el más puro lírico culto del XIX uruguayo. Con *La leyenda patria* (1879) opera el mismo exitoso experimento que Acevedo Díaz en la novela, creando el único poema patriótico válido de la nutrida producción nacional y con el *Tabaré* (1888) trasmuta los frustrados intentos de los románticos uruguayos por instalar en tierra patria el poema legendario, con una creación estéticamente pulcra que es a la vez una explicación metafísica de los orígenes de la nacionalidad. Tabaré sin embargo no es Cuaró y junto a él resulta una desvaída imagen literaria. Por eso quizás lo más permanente de la obra de Zorrilla de San Martín debe buscarse en la robusta y plástica prosa de *La epopeya de Artigas* (1910).

La generación racionalista se encarga de desmontar la vigencia del lirismo romántico, establecer las bases para una literatura realista y promover una conciencia nacional adulta. Sus integrantes, como universitarios, ciudadanos y liberales que son, fomentarán, más allá de los diversos matices ideológicos que los separan, una reestructuración de la nación sobre los principios de la economía liberal, tarea que fue cumpliéndose fatalmente bajo los gobiernos militares e igualmente en la restauración civilista. En ese sentido apoyaron el desarrollo de la nueva clase rural cuyo centro de acción fue la Asociación Rural (1871) y las medidas (alambramiento, orden en los campos, Código Rural) necesarias para intensificar una producción moderna. ¿Cómo vio este proceso la población rural?



Juan Zorrilla de San Martín: pequeñito, disfrazado bajo su barba, recién reintegrado a la patria para cantar su Leyenda.

1872 - 1915: el lamento literario de los vencidos

En 1872 *Los tres gauchos orientales* de Antonio Lussich (1848-1928) constituye el primer gran éxito editorial uruguayo, contemporáneo del paralelo argentino: *Martín Fierro* de J. Hernández. Era el mismo asunto —el gaucho despojado, la crítica a las autoridades, el elogio de las viriles virtudes del hombre de campo—; era el mismo uso de los metros tradicionales; era el mismo lenguaje campesino y fue el mismo público ávido quien recibió ambos materiales.

Pero no será la poesía gauchesca de la revolución y la época rosista, sino una larga lamentación, —la de los derrotados—, que seguirá viva durante casi un siglo. En la primera etapa, la que sigue a Pavón y a la Revolución de las Lanzas es la protesta tensa usando de una poesía de denuncia; en la segunda etapa se hace literatura folletinesca y comienza la idealización romántica del gaucho que se ha "desgraciao"; en la tercera se transforma en humilde teatro circense que va por los pueblos y descansa en los suburbios desde que Podestá adapta (1886) la novela de Eduardo Gutiérrez *Juan Moreira.* En esa cuna oscura nace el teatro nacional. A esa tarea contribuye Orosmán Moratorio (1852-1898) con su famoso *Juan Soldao* (1893) que se aventura en el género político y en la crítica de los "dotores"; Alcides De María (1858-1908) patrocinará la aparición de *"El Fogón"* (1895) para la fecha en que ya se ha creado la sociedad "La Criolla" por inspiración de Elías Regules (1860-1929), que en la misma fecha publica sus *Versitos criollos* (1894). En un reguero poético que se abastece del tradicionalismo y de la idealización y que va deviniendo material anónimo y folklórico, se destacará José Alonso y Trelles (1857-1924) quien aprovechará la lección culta del modernismo para dotar a su *Paja brava* (1915) de la nota más pulcra, también más delicadamente elegíaca, de este lirismo gaucho.

Para ese entonces la ola inmigratoria, que desde el 80 inunda el país transfundiéndole nueva sangre y que en el período de su instalación despreció estos productos, se pone a la tarea de rehacer raíces en tierra americana: paradójicamente las encontrará en un gaucho que transforma en mito y con el cual se abastece por igual el deseo idealizador de las clases altas rurales y la inmensa mayoría semiletrada del país.



Montevideo se aprestaba a la gran ...
todos los caminos llevaban a la ...

1880: el novelista naturalista y el "chroniqueur"

Con el 80 se instala la generación del Ateneo, el positivismo ocupa oficialmente la Universidad (Alfredo Vázquez Acevedo) y el realismo literario triunfa (a pesar de las trasnochadas críticas de Juan C. Blanco) para establecer las condiciones de expansión del naturalismo. En una economía de exportación el acrecentamiento vertiginoso de las ventas de cuero y lanas de la época de Santos acusa el enriquecimiento que comienza a cambiar la faz de Montevideo. Fungen los grandes negocios, la especulación arde y comienza a diseñarse el sistema de mercado. En el aspecto literario se reconoce por la aparición de librerías (Barreiro y Ramos) dispuestas a editar libros retribuyendo al autor. Simultáneamente los diarios comienzan a alternar, en sus normales folletines a pie de página, las traducciones francesas con algunos originales nacionales o argentinos. Si por un lado esto apunta al derrumbe del sistema del patrocinio que el estado aplicó a través de los cargos públicos, por el otro abre el camino a una muy incipiente posibilidad de especialización: los principales novelistas del período ya no son abogados ni ocuparon la cátedra de literatura de la Universidad, ni encararon todo eso, incluyendo la literatura, como el paso previo para la política. Quieren ser escritores, pero siguen movidos por la gran vocación social del que todavía no se llama "el estúpido siglo XIX".

El cambio se registra en los géneros literarios: se abre la gran época de la novela, no sólo porque en estos años se publican las obras maestras de Acevedo Díaz, sino porque la



Javier de Viana (1868-1926) también adhiere férvidamente a la escuela pero al radicar sus primeras obras naturalistas en un medio original, por él profundamente conocido, como es la campaña uruguaya, consigue que *Campo* (1896), *Gaucha* (1899) y *Gurí* (1901) resuenen con verdad y con nervio, más allá del material perecedero de los turbios análisis psicológicos al uso. La primera virtud de la escuela fue la de conducirlos a indagar en la contemporaneidad, abandonando el historicismo romántico; la segunda la de decretarlos analistas de *toda* una sociedad, estableciendo un sistema de correspondencias entre los hombres y su medio. Son los personajes y la capacidad dramática para revelarlos en las situaciones específicas, los que dan la medida del dón creador de Viana; pero eso habría de perfeccionarse en los cuentos breves que escribe en la primera década del siglo XX y recoge en su serie de *Macachines* (1910), *Leña Seca* (1911) *Yuyos* (1912), esplendor de una narrativa que enmascara realismo con costumbrismo, y que posteriormente decaerá a lo largo de diez apresuradas recopilaciones.

En 1894 Carlos Reyles (1868-1938), que con un juvenil y testimonial *Por la vida* (1888) había demostrado su afición a las letras, hace un intento naturalista, utilizando uno de los recursos a que fue fiel y le hizo daño: la probación de una tesis por el artilugio de los personajes-representativos y la circunstancia explicativa. En *Beba* es el enfrentamento ciudad-campo y la oposición de los dos modelos rurales. Amigo de la novedad, conocedor acucioso de las nuevas corrientes europeas, ideólogo en el más cabal sentido de la palabra y esteta en el manejo de la lengua, Reyles encabalgará soluciones modernistas y naturalistas, como en *Primitivo* (1896); se inclinará por las primeras en *El extraño* (1897), *La raza de Caín* (1900), *El embrujo de Sevilla* (1922) y por las segundas en *El terruño* (1916), haciendo siempre de la literatura la sensual cobertura de las tesis que expone en sus ensayos.

...époque" descubriendo el donaire de una ciudad donde . . .

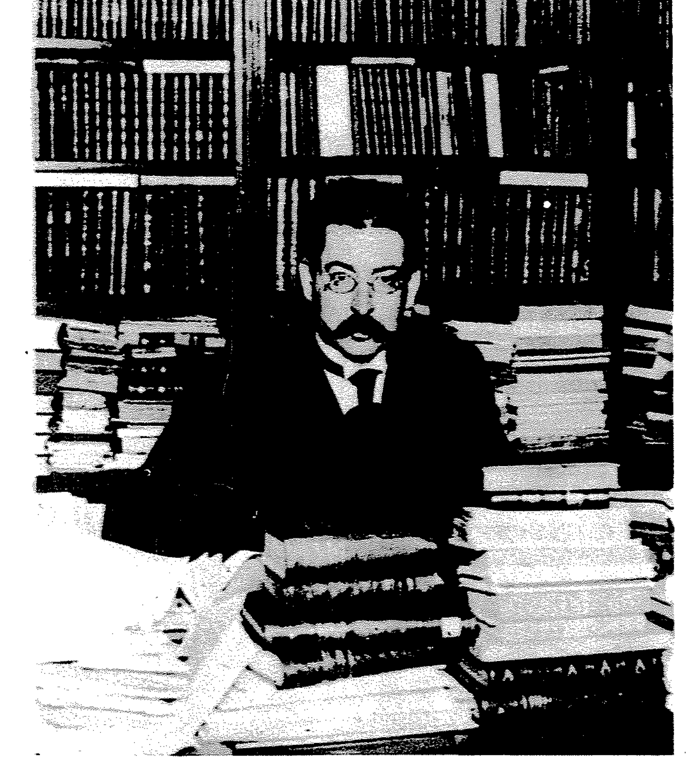
lección de la escuela de Medan estaba específicamente referida a la novela científica y secundariamente a la dramaturgia verista. Los poetas que sobreviven en el interregno anterior al modernismo (José G. del Busto 1854-1904, Carlos Roxlo 1860-1926) no encuentran una formulación nueva que por otra parte casi nadie encontró en Hispanoamérica. Pero desde que Samuel Blixen (1867-1909) llama la atención en 1887 sobre las estrictas reglas de la novela naturalista, hasta que Víctor Pérez Petit (1871-1947) escribe su *Emile Zola* (1902), la crítica aconseja didácticamente el uso de la ley de la herencia, la influencia del medio, la documentación y la experimentación que propone el naturalismo.

Mateo Magariños Solsona (1867-1921) es el discípulo más respetuoso. *Las hermanas Flammari* (1893) y *Valmar* (1896) son largos y no siempre entretenidos análisis de la clase media y la clase alta montevideana; en esta adecuación al muy reciente Montevideo de escándalos y sordideces, prueba su obediencia al maestro. En 1894, con *Gil* y con *Cobarde* Pérez Petit acomete las clases bajas y aunque hoy resulte esquemático y candoroso, en su tiempo alcanzó el buscado propósito agresivo.



. . .mientras Javier de Viana, belicoso, pintaba el gesto hosco del peonaje.

La otra cara del 80 la proporciona la nutrida serie de ensayos y artículos filosófico-literarios, para los cuales los "*Anales del Ateneo*" (1881-6) fueron vehículo eficaz. Es concomitante la intensificación del periodismo que crea una nueva demanda: la del escritor periodista, más exactamente el "chroniqueur" capaz de disertar con amenidad sobre tópicos de actualidad, costumbres, espectáculos, novedades europeas. El maestro del género fue Teófilo E. Díaz (1853-1918) que pudo bautizar con exactitud una de sus recopilaciones *Desfile de impresiones* ya que a los estudios verbosos y pretendidamente exhaustivos de los ateneístas comenzó a sustituirse el régimen de la sensación fugaz, personal, estableciendo las bases de la crítica impresionista. Su expresión más acabada la ofreció Samuel Blixen con sus crónicas teatrales ("Suplente") y una forma intermedia entre el artículo y el cuento que preanuncia el manejo de la prosa del modernismo. El periodismo es la primera forma de la especialización del escritor a quien somete a sus reglas y a quien vincula estrechamente con el público burgués que lo lee, ese que va al teatro a ver las compañías italianas y francesas, que empieza a tener hambre de novedades y que busca una cultura liviana.



El intelectual prototípico, en su gran biblioteca, ante sus papeles incesantemente elaborados, en el gesto solemne del maestro: es José E. Rodó.

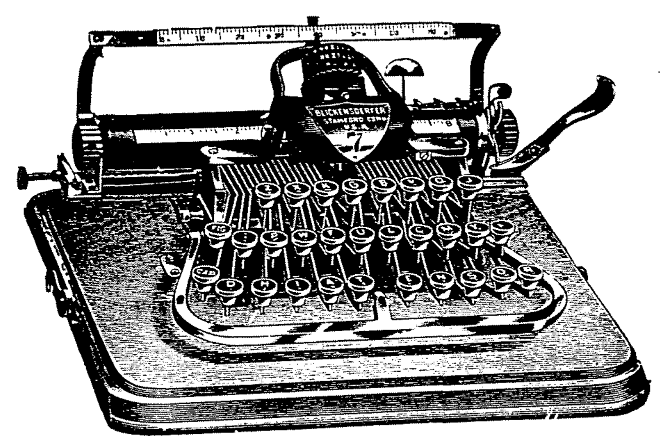
1895: el Parnaso modernista

En menos de veinte años el Uruguay duplica su población: en 1908 reconoce un millón de habitantes de los cuales 300.000 en su capital, con dos extranjeros por cada nacional. La integración a la órbita británica se ha acentuado tras la pantalla parisina que hipnotiza a los estetas: los ferrocarriles, el telégrafo, las industrias de la carne y la exportación de lanas apuntan a un auge económico. En tanto la ola inmigratoria comienza a hacer crecer una ciudad amorfa, la vieja clase dirigente entra en crisis. El Uruguay se incorpora a la modernización que opera el influjo imperial y por lo tanto hace suya la expresión literaria continental de ese proceso: el modernismo.

Cuando en 1894 De las Carreras publica *Al lector* mientras C. Vaz Ferreira sus artículos sobre estilo y métrica, cuando Vasseur era "un esotérico Américo" en el cenáculo porteño de Darío, cuando María Eugenia sorprendía por sus marmóreos poemas parnasianos y los hermanos Martínez Vigil asociaban a los jóvenes Pérez Petit y Rodó a la fundación de la "*Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*" (1895-1897) el modernismo ha entrado al país proporcionándole las condiciones para fundar una lírica autónoma.

La consigna fue la lucha contra el filisteísmo burgués, su falsa moral, su falsa cultura, su falsa política, que aglutinó elementos muy dispares por un corto lapso, jugando a fondo la carta de un subjetivismo rebelde que abominaba "la promiscuidad de rebaño". Manejando esgrimísticamente el verso alejandrino, Roberto de las Carreras (1873-1964) alternó el desdeñoso "spleen" con la provocación, y en una prosa poética de recargada pedrería proclamó el amor libre: *Sueño de Oriente* (1900), *Amor Libre* (1902), *Psalmo a Venus Cavalieri* (1904) fueron los ejemplos del esteticismo sensual que ya había dado *El extraño* (1897) de Reyles y daría *Sin razón pero cansado* (1900) de Quiroga o los sonetos de *Los parques abandonados* de Herrera, hasta llegar al delirio realizado en la experiencia poético-erótica de Delmira Agustini.

Cuando Vidal Belo escribe las primeras válidas imitaciones de *Prosas profanas* en "*La Revista*" (1899) queda abierta la puerta a la experimentación de los cenáculos que extremarán el producto y ofrecerán su más audaz versión americana: el *Consistorio del Gay Saber* que entre 1900 y 1902 acaudilla Horacio Quiroga suma a la devoción por Poe la lección de Lugones, de donde saldrán los humorísticos y alucinados textos de Federico Ferrando (1880-1902) y los más macabros y poéticos del propio Quiroga: *Los arrecifes de coral* (1901). Pero será *La Torre de los Panoramas* la encargada de establecer las bases del porvenir de la poesía uruguaya, como anotó uno de los acólitos, Pablo de Grecia (César Miranda). Los Pablo Minelli, Illa Moreno, Picón Olaondo, lo son del pontífice Julio Herrera y Reissig (1875-1910), el más alto poeta de las letras uruguayas quien en poco menos de diez años y aun moviéndose en el más estrepitoso y superficial bazar "art nouveau", crea una lírica de sutil sensibilidad moderna, de impecable precisión lingüística, donde el exotismo es una veladura que enriquece, enigmáticamente, la acuidad de una mirada a nuestra realidad y el subjetivismo un modo de avanzar en los territorios de la cenestesia o los repliegues de la conciencia. Es una lírica culta y fabricada con el sentido profesional del buen relojero que



conoce su taller; para eso hay que ser un escritor profesional y Herrera lo fue en la única forma que le concedía su tiempo: siendo un bohemio.

En la misma cauda del modernismo y todavía más influida por Lugones se inscribe la despareja obra de Alvaro Armando Vasseur (1878) que se inicia con *Cantos augurales* (1904) pero que encuentra su equilibrio al remansarse en la expresión del sentimiento o del pensamiento: *A flor de alma* (1907), *Cantos del otro yo* (1909), aunque oscilando siempre entre el "egocentrismo individualista de tipo nietzcheano" y "su doctrinaria convicción socialista", como ha dicho Emilio Frugoni (1881) quien en esta última vertiente se emparenta con él, dando con *De lo más hondo* y *Bichitos de luz,* el primer apagamiento del estruendo modernista, al incorporar la vida humilde de la ciudad inmigrante.

A través de la lírica modernista la mujer se integra a la cultura uruguaya: si el mejor testimonio de María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924) no será el de sus acorazados poemas a la belleza y al superhombre sino el de aquellos pocos tardíos donde trasunta su metafísica nihilista, recogidos póstumamente en *La isla de los cánticos* (1924), antes que ellos Delmira Agustini (1886-1914) a quien su pasmosa precocidad y trágica dependencia le permiten sumarse al modernismo con *El libro blanco* (1907), *Cantos de la mañana* (1910) y *Los cálices vacíos* (1913) cuando el movimiento ya agonizaba, ha de hacer suya la visión masculina del erotismo hasta arder en ella. Con una fantasmagórica decoración de teatro, con un vulgar amaneramiento seudo culto y con un erizamiento sensual de todas las imágenes, consigue sin embargo en una veintena de poemas un acento transido, mágico, sobrehumano en su arrebato, siempre húmedo y sensible, como ninguna otra mujer alcanzó para cantar el amor corporal.

El centro de la época lo dan dos estrictos contemporáneos: José E. Rodó (1871-1917) y Carlos Vaz Ferreira (1872-1958) de muy distinta y profunda repercusión en la cultura nacional. Ambos se formaron en el positivismo que lograron superar: Rodó por la apelación al "idealismo" de Renan y Taine; Vaz Ferreira por el pragmatismo y el bergsonismo. Pero mientras el primero aspiró como sus maestros a ser un literato-pensador y un orientador ético, el segundo asentó en la "psico-lógica" su campo partiendo de su cauteloso escepticismo y puso esta filosofía al servicio de una tarea de educador concreto. Rodó quiso ser partero de conciencias y desde *Ariel* (1900) se constituyó en el maestro de la juventud burguesa de su tiempo a quien dotó de un orgulloso idealismo que careció de fundamentos económicos o sociológicos; su apóstrofe al Calibán norteamericano no tenía más argumentos que la oda "A Roosevelt" de Darío, pero la cadencia de su estilo voluntariosamente labrado, resultó convincente a una generación que todavía no se había planteado los reales problemas del progreso. Es en *Motivos de Proteo* (1909) y en sus perspicaces análisis literarios donde está lo más proficuo de su aportación; dentro del medio tono y la oscilación conciliadora de su estilo puede encontrarse una psicología del arte que no fue afectada por el derrumbe de los guías decimonónicos de su pensamiento.

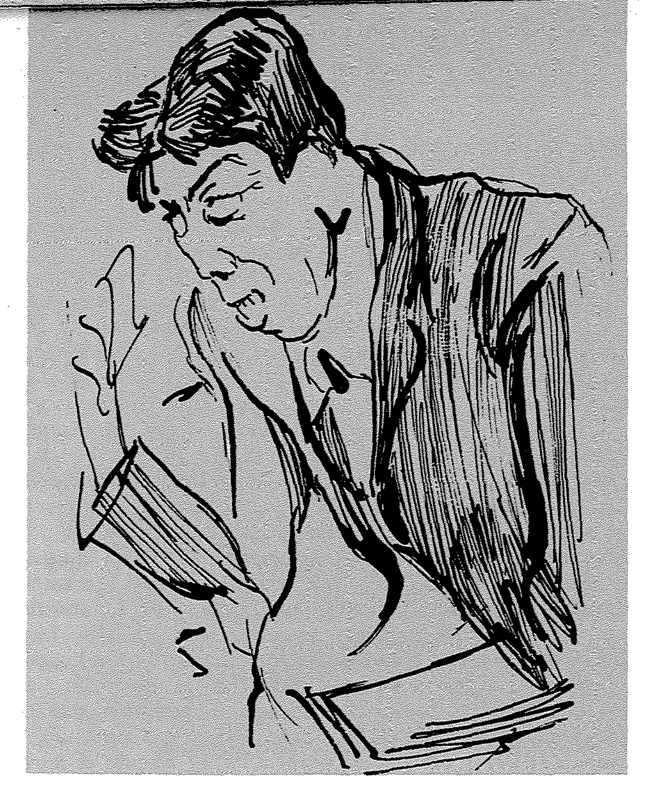
Aunque actuando públicamente desde las mismas fechas, el pensamiento de Vaz Ferreira, con su estilo vivo de lengua hablada y cogitante, comenzará a regir el país a partir de 1910. Para entonces ya había publicado sus principales obras —*Los problemas de la libertad* (1907), *Moral para intelectuales* (1908), *Conocimiento y acción* (1908) y *Lógica viva* (1910)— y un país que necesitaba urgentemente educar una discordante masa de población lo reclamó para esa tarea. Los problemas sociales, los pedagógicos, el feminismo, tuvieron un análisis que más que soluciones pretendió plantear mejor cada asunto dejándolos abiertos a los alumnos. En los hechos éstos siguieron las líneas ideológicas de la nueva sociedad democrática aunque razonándolas críticamente.

La poesía, la novela, el ensayo, la filosofía, funcionaban para los pocos y aun los menos: sólo Rodó vio reeditados sus libros en la primera década. No podía pasar eso con el teatro que es un arte presentista y que, al desarrollarse, fue el primero en profesionalizarse creando reglamentos y sindicatos. Por lo tanto será a través del teatro que se establecerá la vinculación más estrecha con el público real y contemporáneo y éste dictará sentencia. El humilde circo de los Podestá sirvió de fragua para generar, en el permanente contacto con el público real, un estilo interpretativo dominado por la gesticulación naturalista, una galería de tipos humanos de impronta realista que el "ilustre senado" debía ratificar noche a noche, y una problemática contemporánea. Cuando la compañía se instala en los centros urbanos se elude, al incorporarse al público el inmigrante, el peligro de la idealización nostálgica que se promovía en las zonas rurales. En esta coyuntura será Florencio Sánchez (1875-1910) quien encuentre la vía media exitosa. Por su formación anárquica dispone de una conciencia social y moral moderna; por su adiestramiento periodístico y su misma vida, de buen conocimiento de esa nueva ciudad llena de artesanos; por su sensibilidad, de una desamparada piedad, más que amor, por las criaturas. *M'hijo el dotor* (1903) fue la nacionalización del drama naturalista, como *Canillita* lo fue del sainete español. La capacidad para jugar el gran boceto pintoresco como fondo vibrante sobre el cual concentrar nerviosamente la acción dramática mediante personajes dibujados impresionísticamente, fue la carta de triunfo que le concitó la admiración. *La gringa* (1904), *Barranca abajo* (1905) y *En familia* (1905) probaron su resolución para atacar los problemas centrales de la sociedad del momento, creando una serie de personajes veraces —sólo debilitados en la zona sentimental—, apelando a una lengua simple, servicial y hasta torpe, pero de aspiración culta.





El arrebato, el erotismo desenfrenado, Delmira entre luz y sombra.



De un torturado dibujo a la Toulouse, emerge el vigor y el dramatismo de Florencio Sánchez.

1911: alegría, fuerza y didactismo de las clases medias

En 1910 mueren Herrera y Reissig y Sánchez; De las Carreras, lejos, va a perderse en la insanía; Quiroga se traslada a Misiones desprendiéndose con dificultad del decadentismo; Vasseur es cónsul en España; María Eugenia se oscurece tras el meteoro Delmira; Rodó en el pináculo de su fama se ve preterido por los movimientos populistas.

Entre los intelectuales que proclamarán su adhesión a la debatida segunda presidencia de Batlle y Ordóñez (1911) aparecen nombres nuevos, algunos extranjeros, ciudadanos de reciente data. Más allá del número de votantes, la adhesión de las clases inferiores que se traduce en la incorporación de anarquistas a la candidatura y la adhesión nacional que se expresa en los que de tradición blanca o católica llegan al batllismo, está mostrando una nueva aglutinación de la sociedad que sobre los partidos se une con sentido progresista y democrático. Los sectores medios van a poner una marca honda sobre la nacionalidad.

En 1911, al ascender a la presidencia Batlle y Ordóñez para un período de radicales transformaciones, tenían 24 años: Fernán Silva Valdés, Carlos Sabat Ercasty, Hugo Barbagelata, Alberto Lasplaces, Julio Raúl Mendilaharsu, Vicente Salaverri; 23 años Luisa Luisi; 22 años Ernesto Herrera, José Pedro Bellán, Julio J. Casal, Alberto Zum Felde, Vicente Basso Maglio, Enrique Casaravilla Lemos, Pedro Leandro Ipuche, Gustavo Gallinal; 17 años Parra del Riego y Andrés Lerena Acevedo; 18 años Emilio Oribe; una adolescente llamada Juana Fernández escribía un soneto que empezaba "Caronte, yo seré un escándalo en tu barca".

La disolución del modernismo se haría siguiendo la línea intimista que dentro de él se había generado y enfrentando la omnímoda influencia francesa con un retorno a lo hispánico que fue ley de toda América: estaba en España Julio J. Casal consagrado a su revista *"Alfar";* allí publicaría *Regrets* (1910), *Allá lejos* (1912), *Cielos y llanuras* (1914) dentro de una línea transparente y flébil que obedecía a Manuel Machado y que sólo al llegar a *Arbol* (1925) resultaría rigurosa para expresar cautamente lo cotidiano, antes de lograr en *Cuaderno de otoño* (1947) la más ajustada expresión lírica. También en España publica Mendilaharsu su *Como las nubes* (1909) y *Deshojando el silencio* (1911) en París, dentro de la misma tesitura, menor, que seguirá invariable hasta *La cisterna* (1919). Gustavo Gallinal inicia su bibliografía con un libro de viajes, *Tierra española* (1914) y esta experiencia regirá su producción crítica posterior. En 1912 vuelve de España Eduardo Dieste (1882-1954) quien ya había publicado *Leyendas de la música* (1911). Allá queda Rafael Barradas.

Estos eran los viajeros. Los poetas radicados en el país eran provincianos que la capital había llamado por sus estudios o sus posibilidades de trabajo, que poco sabían de las torturas psicológicas o las delicuescencias de la sensualidad que practicara el modernismo, y que por el contrario eran alegres, francos y sencillos. Podían parecer tan inconscientes como Enrique Casaravilla Lemos, el fervoroso católico y batllista, quien en vez de crepúsculos lilas entonaba la *Celebración de la primavera* (1912) en un verso que se distendía libremente, cimbreante y jocundo, como si acabara de liberarse del corset del soneto. O como Pedro Leandro Ipuche que había llegado a Montevideo con "una pajarera de esperanzas", capaz otra vez del himno patriótico que despreciara el modernismo, con su *Canto al centenario* (1910), y que en los *Salmos atreidas* (1916) dedicados a Brum abominaba de la religión y se unía a la columna progresista. Todavía ni él ni Fernán Silva Valdés que con las *Anforas de barro* (1913) y *Humo de incienso* (1917) intentaba batir el modernismo con sus propias armas, habían reparado en la calidad mágica de las cosas sencillas que les haría llamar "nativismo" a una recuperación modernizada y jubilosa del viejo repertorio campero. En sus manos se trasmutaría en material lúdico: juego

del desplante viril en Silva Valdés (*Agua del tiempo,* 1921; *Poemas nativos,* 1925), juego que trasciende a lo metafísico en Ipuche (*Alas nuevas,* 1922; *Tierra honda,* 1924; *Júbilo y miedo,* 1926). O como Andrés Lerena Acevedo que descubría la belleza iluminada del mundo en *Praderas soleadas* (1918) y ese mar que siempre había estado allí al alcance de todos los montevideanos pero que parecía reservado para el poeta cósmico: Carlos Sabat Ercasty. Este había publicado sonetos herrerianos en las revistas y luego había callado: otro debía ser el camino y lo encontró en aquel verboso que tradujo su vitalidad y su desmesurado ademán de consustanciación con el mundo; fue *Pantheos,* en 1917, que signaría una obra de ingobernada facundia y donde la poesía buscaría devenir un fragmento de la propia naturaleza. Así en el *Libro del mar* (1922) donde recrea el ritmo libre del verso whitmaniano, y al que opone la concentración de *El vuelo de la noche* (1925) y el esfuerzo de contención de *Los adioses* (1929). Pero fue Juana de Ibarbourou quien imantó al nuevo y al viejo público: éste percibía en ella las "eglogánimas" de Herrera y el sensualismo de una Safo moderna; aquél porque le agradecía una lengua que nombraba a las cosas por su nombre —la higuera, las dalias— aunque dentro de una veste levemente hispánica y porque decía claramente el goce de una muy reciente liberación: "Tómame ahora que aún es temprano". Hermosa, pequeñita, con su manojito de violetas en la mano, y provinciana. El triunfo de la provincia por la frescura, coquetamente lograda, que su poesía aportaba, y que si iluminaba el corazón de las gentes simples de la ciudad también la degustaban los refinados decadentes.

Sólo Emilio Oribe se conservaría fiel a la lección de sus mayores y repetiría las formas, el léxico, el ademán modernista: *Alucinaciones de belleza* (1912), *El nardo del ánfora* (1915). En *El castillo interior* (1917) y en *El halconero astral* (1919) seguiría, depurándolo, el derrotero mental de Vasseur, buscando hacer de la máquina de trovar la máquina de un pensar distinto; si por momentos hay una concentración de pensamiento que pone una brasa oscura en su verso, la actitud externa y epigonal trivializa *El nunca usado mar* (1922), *La colina del pájaro rojo* (1925). Su búsqueda encontraría legítimo campo en sus inteligentes libros de ensayos: *Poética y plástica* (1930), *La Dinámica del verbo* (1953). El otro que elude el camino mayoritario será Vicente Basso Maglio, quien preanuncia en 1917 con *El diván y el espejo*



Fue la novia de América, no sólo su poetisa. Y esta foto veinteañera, la efigie de Juana de Ibarbourou con que soñaron millares de jovencitas.



El aprendizaje de la "sinceridad" será también en Horacio Quiroga, el encuentro con la afectividad. Aquí con su hija, en Misiones.

el hermetismo que dominará, bajo su influencia, la poesía uruguaya al concluir los años veinte. Su caso es similar al más insólito de Roberto Sienra que atraviesa indemne el modernismo, para publicar *Naderías* (1911) *y Hurañas* (1918) que traducen un ácido decurso interior, peculiarísimo, como una sombra opuesta a los procesos culturales dominantes.

A la prosa le correspondía, reaccionando contra la absorción lírica del epos cumplida por el modernismo, una misión histórica: retomar la línea de la narración naturalista y crear la novela y el cuento regionales, dentro de moldes realistas e incorporándoles una orientación pedagógica al nivel de las necesidades productivas de los sectores medios. Esta tarea, que en la otra orilla inició Gálvez, se desperdigó en varios caminos curiosos. Por un lado la trasmutación de Horacio Quiroga de *El crimen del otro* (1904) a los relatos misioneros que recoge en *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1916) utilizando todavía el esquema del cuento de efecto pero al servicio de una temática regional en la que se irá adentrando. Pasa a través del pintoresquismo, aún manejado en *El salvaje* (1920) y *Anaconda* (1921), para poner el decorado al servicio de una penetración honda y trágica del destino humano, voluntariamente enfrentado a la hostilidad de la naturaleza, en *Los desterrados* (1926). Su lengua ha devenido dura, precisa; su contar es de un realismo rápido que capta lo esencial; pero su cosmovisión, que mediante la impasibilidad consigue el clima mórbido y desesperanzado, no corresponde al nuevo período. Es un maestro, inigualado, que sólo de lejos puede acompañar el movimiento.

El punto de partida es la zona opaca de los cenáculos socialistas y anarquistas (el Polo Bamba, la revista *"Bohemia")* y la obra de un escritor español de gran influencia, Rafael Barrett (1876-1910), cuyos artículos de "La Razón" luego recopilados en *Moralidades actuales, Lo que son los yerbales* (1910), *El dolor paraguayo* (1911), etc., han de integrar el repertorio ideológico popular, así como la preocupación educativa de sus *Cuentos breves (Del natural)* (1911). Surgiendo de esos centros y del medio de las redacciones periodísticas donde ahora, a partir del "reporter" se irán formando escritores (Leoncio Lasso de la Vega, Vicente Salaverri),



Reunidos al fin artistas y escritores. En el taller de D. Bazzurro, que antes fuera de Blanes Viale, están: Furrest, Casaravilla Lemos, Parra del Riego, José Cúneo, Eduardo Dieste, en torno a Eugenio D'Ors.

aparece Ernesto Herrera (1889-1917) que en 1910 edita *Su majestad el hambre,* cuentos toscos de prédica social y en 1911 estrena *El león ciego,* el canto de despedida a los caudillos rurales que el año anterior habían intentado levantar cabeza por última vez. Asimismo la obra teatral mejor construida de la época gloriosa del teatro nacional.

Es una literatura casi proletaria —la única de ese tipo que conoció el país— y que a José Pedro Bellán (1889-1930) corresponderá interpretar dotándola del emocionalismo de las clases medias, tanto en la narración —*Huerco* (1914), *Doñarramona* (1918) que explana el conflicto de las conciencias católicas inmigrantes ante la nueva sociedad laica y sensual, *Los amores de Juan Rivault* (1922) y *El pecado de Alejandra Leonnard* (1926) que plantean la conflictualidad erótica y moral — como en el teatro —*El centinela muerto* (1930) donde se muestra el fin de un período— y en el relato infantil: *Primavera* (1919) expresa la cosmovisión educativa de esas clases, los ideales de vida que han de fundamentar nuestra escuela primaria, como también se lo ve en los libros infantiles de Antonio Soto (1884), *El libro de las rondas* (1919), *Ronda de los niños* (1917).

La crítica tuvo una nítida actitud revisionista junto a una preocupación divulgativa. Se ejerció a través de los periódicos bajo la forma de opiniones. Así llamó Alberto Lasplaces (1887-1950) a su primera recopilación de artículos, *Opiniones literarias* (1919), algunas de las cuales se remontaban a su período de director de "La Semana" (1910-1913). El más importante crítico es Alberto Zum Felde (1889) quien a la tendencia hispanizante de la década opuso la línea americanista —*El Huanakauri,* (1917)— y que recoge sus artículos en 1921, *Motivos de crítica,* primer boceto de su futuro *Proceso intelectual del Uruguay* (1930). La base metodológica es todavía un sociologismo tainiano y un psicologismo bergsoniano, pero, como ya se vio en el *Proceso histórico del Uruguay* (1920), constantemente enriquecido por una perspicacia interpretativa estética de raíz espiritualista. A través de los textos que Zum Felde consagra a Rodó, en el 21, en el 30 y 55 *(Indice crítico de la literatura hispanoamericana: La ensayística)* puede seguirse la evolución de un pensamiento que no sólo es el del autor, sino del movimiento ideológico y de la sociedad que integra, y que va del duro enjuiciamiento a la aceptación y por último a la celebración.

Se aproximaba la hora de los nuevos, los escritores jóvenes que enriquecen una generación cuando va mediado su camino. El incentivador fue el peruano Juan Parra del Riego (1894-1925) quien al llegar a Montevideo en 1917 contaminó de su júbilo y de su sentido de la fraternidad intelectual a todo el grupo. Pero fueron necesarios también los primeros atisbos de la transformación estética que aunque iniciada en Europa antes de la primera guerra dominaría el período posterior bajo la divisa de "vanguardia". En su revista *"Los Nuevos"* Ildefonso Pereda Valdés (1899) comienza a traducir a los poetas cubistas franceses, antes de constituirse en el iniciador americano del "negrismo"; Gervasio Guillot Muñoz (1897-1956) quien escribe más en francés que en español, redescubre a Lautreamont y desentraña las raíces del arte nuevo; Marinetti hipnotiza con su futurismo al propio presidente. Esta hora de novedad quedó signada por la lección de los artistas que renovaron la pintura uruguaya: Rafael Barradas, Bernabé Michelena, Adolfo Pastor, José Cúneo, Carmelo de Arzadum, Andrés Etchebarne Bidart, Humberto Causa y el rejuvenecido Pedro Figari (1861-1938) que en 1919 se pone a pintar después de teorizar, spencerianamente sobre el arte. Formarán una familia con los escritores a quienes retratarán y cuyos libros ilustrarán.

La novedad siguió diferentes caminos: el anotado de los nativistas, criollistas y negristas; el de los cantores de la frenética naturaleza y liberado sentimiento (Sabat e Ibarbourou); paralelamente el de los cantores de la ciudad mecánica, en los poemas de Parra del Riego a la motocicleta, al jugador de fútbol, y en los escritos del muy joven y precoz Enrique Amorim (1900-1960): insolentemente titulaba *Veinte años* sus primeros poemas y *Amorim* (1923) sus primeros cuentos para darnos posteriormente en *Tráfico* (1926) y *Horizontes y bocacalles* (1927), el hervor de la ciudad, más porteña que montevideana. Podían afirmar, con Guillot Muñoz, que "nuestra segunda patria es el siglo XX", ese siglo que parecía empezar recién entonces, pero no podían olvidar que la primera era el Uruguay y de ahí la contribución a la narrativa regional con *Tangarupá* (1925) que también hace suya Justino Zavala Muniz en la *Crónica de Muniz* (1921), mezcla nueva de historia, biografía y novela, referida sin embargo a la recuperación del pasado. Ambos preanuncian clima y temas que debatirá la generación que viene.

1925 - 8: el trienio de las vanguardias modernizadoras

¡Tan difícil saber cómo fue! Porque está muy cerca, porque ellos viven y nosotros no hemos vivido su tiempo, porque se nos presentan como infinitamente ciegos acerca de sí mismos. Todo parece concentrarse en sólo tres años, de 1925 al 28, con un brevísimo período de incubación. Es el tiempo de *"La Cruz del Sur",* del cenáculo y *"Boletín de Teseo",* de *"La Pluma".* Diez libros capitales, otros tantos autores nuevos, en sólo tres años. Tratemos de ordenarlos.

Primero, la ciudad. Para algunos la consigna era la modernización. Querían ser actuales, vivaces, funcionales, como la arquitectura que nos propuso Le Corbusier y hacían Vilamajó y Cravotto, como los trajes femeninos; dinámicos como el auge deportivo; alegres con la insolente provocación de la farándula. Tras los polirritmos de Parra, Nicolás Fusco Sansone (1904) hizo cantar *La trompeta de las voces alegres* (1925) y C. S. Vitureira (1907) el unanimismo de *La siega del musgo* (1927). Alfredo Mario Ferreiro (1889-1959) apeló al humorismo ultraísta para *El hombre que se comió un autobús* (1927), mientras su compañero Juvenal Ortiz Saralegui (1907-1950) la emprendía con el *Palacio Salvo* (1927). Felisberto Hernández (1902-1964) alternaba las giras pianísticas (Falla, Stravinsky) con juegos mentales: *Fulano de tal* (1925), *Libro sin tapas* (1929); Carlos Rodríguez Pintos (1895) que había escrito la confesión sensible de lo cotidiano en sus años adolescentes, seguía desde París la experiencia del ultraísmo español y el surrealismo francés que daría *Suicidio;* dentro de esta cauda Humberto Zarrilli (1898-1964) descubre el "cadáver exquisito" des-

componiendo un poema en sus versos y reduciendo éstos a la metáfora en libertad con *Libro de imágenes* (1928); su experiencia invariable habría de continuarla Concepción Silva Bélinzon (1901).

Segundo, el campo. ¿Se correspondía con aquella fiesta ciudadana? Si atendemos a los narradores de entonces, no. En 1925 Zavala Muniz agrega la *Crónica de un crimen;* la sensación de mundo bárbaro y atormentado, que allí muestra, se trasfundirá en algunos de los más hermosos y patéticos cuentos de nuestra literatura en 1926 cuando aparece *Raza ciega* de Francisco Espínola (1901) quien alimenta de amor y piedad a sus criaturas desamparadas, con una escritura fuerte y sensible. Juan José Morosoli (1899-1957) está haciendo sus planas poéticas: *Balbuceos* (1925), *Los juegos* (1928), aprendiendo a conocer con esmero y respeto a las criaturas desvalidas que en *Hombres* (1932) y sobre todo en una de las grandes obras de nuestra literatura moderna, *Los albañiles de los Tapes* (1936), dan una versión moderna, dura, de lo trágico, emparentable y oponible a la de Quiroga.

En *La trampa del pajonal* (1928) Amorim examina la adusta y turbia raza, pero sólo a partir de la serie que abre *La carreta* (1929) habrá descubierto el significado social de estos destinos machacados. El más joven, Víctor Dotti (1907-1955) cierra con el ademán rebelde de *Los alambradores* (1929) esta revisión de un mundo condenado. Recién comenzará a cantarse su epifanía con los toscos versos de *Tacuruses* (1935) de Serafín J. García (1908), después que con trasnochada tesis Julio Martínez Lamas (1872-1939) registraba el real fenómeno de la despareja *Riqueza y pobreza del Uruguay* (1930).

Volvamos a la ciudad porque en ella hay también novedades. Bajo la influencia de un ponderado maestro, que aliaba lo moderno con lo clásico, e introducía el espiritualismo mediterráneo de D'Ors —Eduardo Dieste—, aparece, en un país que había vivido la apoteosis del laicismo, una lírica religiosa y celebrante. En ella vendrá a insertarse Casaravilla Lemos, combinando eros y ágape, y en una forma elusiva también Susana Soca (1907-1958) sobre todo por su misteriosa prosa, pero el producto más refinado que ofrece es Esther de Cáceres (1903). Bajo la advocación de San Juan publicó en 1929 *Las ínsulas extrañas,* formulación que no haría sino prolongar y perfeccionar a modo de paráfrasis culta hasta el *Concierto de amor* (1944). En cuanto a la crítica de arte de Dieste su cabal descendiente sería Giselda Zani (1909) con *Cárcel del aire.* Otro maestro sería Vicente Basso Maglio con quien se instala el hermetismo: la *Canción de los pequeños círculos y los grandes horizontes* (1927), contemporánea de los poemas de Maeso Tognochi, establece un régimen de equivalencias poéticas estrictamente subjetivo. Desde nuestro hoy lo sorprendente no es esta poesía sino su influencia. Un escritor que la padeció, Jesualdo, la ha enjuiciado duramente: *El tiempo oscuro* (1966).

La influencia de la poesía española del 27, el ansia de un rigor formal, la seducción del hermetismo, han de orientar los pasos futuros de estos poetas. Ya Fernando Pereda (1900) ejercitaba el soneto, renovando la tradición clásica, sistema que ha de descarnar en sus "requiebros de la muerte". que nunca recogió en libro.

Poemas rigurosos y decorativos serán los que escribirán en la siguiente década los poetas, desde los endecasílabos golpeantes de Roberto Ibáñez (1907), hasta las octavas reales de Rodríguez Pintos. Pero asimismo millares de sonetos llenan los años treinta, millares de combinaciones convencionales de metáforas, millares de juegos vacuos. Cuando ya todo esto ha derivado a la fruslería y al recetario en manos de ínfimos rimadores, cuando esto nada tiene que ver con la realidad, con la sensibilidad o con la poesía, surge epigonalmente la más pura voz del movimiento: Sara de Ibáñez (1910) que en 1940 publica un fresco *Canto* lleno de color y de vibración. Es el canto de cisne de un estilo.



Un aire pueblerino fresco y vivo, y una literatura fuerte que ha devenido la de un clásico. Juan José Morosoli en Minas.

1939: la generación crítica

La década no sólo nos ha dado la retórica del hermetismo, sino también la retórica social de la lucha contra el fascismo. Todo esto ocurría mientras el país, sufriendo los efectos del crac económico del 29 veía desintegrarse las bases económicas de su alegre democracia e ingresaba a la serie de golpes de estado; las dificultades se acrecentaban y algunos percibían el doblar a muerto de las campanas. Una larga agonía.

En los hechos no bastaba alejarse de la sufriente realidad nacional, o enajenarla con una participación en los grandes conflictos ideológicos del ancho mundo que sólo conmovían la sangre intelectual; había que enfrentarla. Para eso, lo primero fue una vuelta a la sinceridad que se tipificó en la vacilante emotividad de los poemas de Líber Falco (1906-1955) que con *Cometas sobre los muros* (1940) o *Equis andacalles* (1942) se aplicó a recuperar la sensibilidad de un mundo suburbano, manteniendo tercamente la aspiración a la alegría colectiva que una sombra mortal va cercando en la recopilación póstuma *Tiempo y tiempo* (1956). Selva Márquez (1903) ofrece una nota austera y ácida con relación a la estrepitosa fiesta del contorno, en *Viejo reloj de cuco* (1936) y *El gallo que gira* (1941) que se equivale al juego disolvente que comienza a practicar Carlos Denis Molina (1916) con *La liga de las escobas* (1938) y alcanzaría sentido trágico en *Tiempo al sueño* (1947). Juan Cunha (1910) vuelve del adolescente *El pájaro que vino de la noche* (1929) a la austeridad de *Guardián oscuro* (1937) donde se inicia su larga, variada, inapresable continuidad poética que evocará la inmensa capacidad instrumental de Herrera y Reissig, de la que ofrece un resumen *En pie de arpa* (1950) y un encuentro con el sentido tonal de la lengua literaria *A eso de la tarde* (1961).

Los poetas se desprenden del traje de fiesta. Se retraen del medio jocundo porque presienten en él signos mortales: adoptan el tono elegíaco o se entregan a la experimentación. La paleta gris y los órdenes geométricos del Taller Torres García resultan inspiradores. Humberto Megget (1926-1951), Carlos Brandy (1923), Sarandy Cabrera (1923) se inician en un clima de experimentación formal que da respectivamente: *Nuevo sol partido* (1949); *Rey Humo* (1948) para pasar luego al lirismo interior de *Los viejos muros* (1954); *Onfalo* (1947) donde podía preverse la asunción y el goce grave del mundo real de los *Poemas a propósito* (1965). También el experimentalismo lo recogerá Idea Vilariño (1920)



La firma podría llamarse: ONETTI, PADRE E HIJO. Juan Carlos Onetti, creador de la nueva narrativa uruguaya y Jorge Onetti, uno de los más originales creadores del tiempo presente.

proporcionándole el sostén rítmico de una poesía dramática que desde *La Suplicante* (1945) hasta las breves, adustas colecciones de *Por aire sucio* (1951) y *Nocturnos* (1955) edifica una experiencia de autenticidad y de rigor inusual en nuestra literatura. En la línea elegíaca Ida Vitale (1925) ofrece *La luz de esta memoria* (1949) intento de apresar la temporalidad en severos órdenes formales como se verá más acabadamente en *Palabra dada* (1953). Amanda Berenguer (1923) titula heraclitanamente *El río* (1953) el libro donde se desprende de las remanencias del anterior período para iniciar su serie de ricos, dramáticos poemas de *La invitación* (1957) o realistas y experimentales de *Materia prima* (1967). Ricardo Paseyro (1926) ofrece con *Plegaria por las cosas* (1950) otra muestra de esta línea elegíaca impregnada por la influencia española —como los poemas de Alejandro Peñasco (1915)— orígenes a los que luego retornará disolviéndose en sus formas impresionísticas con *Arbol de ruinas* (1951).

Todos estos poetas han roto con las formas poéticas y la metaforización del vanguardismo. Bajo cruzadas influencias que van de Rilke a Vallejo, de los surrealistas franceses a Neruda, aprenderán a cantar la menuda realidad cotidiana (*"Yo nací en Jacinto Vera. ¡Qué barrio Jacinto Vera!"*) a imagen de aquellos poetas, también de clases medias, de la generación de 1911, pero ahora velados por una incurable melancolía. Es significativo que un poeta que aparece tardíamente, Clara Silva (1905) lo haga en 1945 con un libro, *La cabellera oscura,* donde el arrebato delmiresco viene envuelto en un dramático nerudismo, avanzando luego hasta el mundo diario de *Guitarra en sombra* (1964). Este camino lo van recorriendo gradualmente todos —incluso Orfila Bardesio (1922) y Dora Isella Russell (1925) aunque manteniendo ésta el soneto tradicional— pero quien le otorga su drástica nota realista es Mario Benedetti (1920) con los *Poemas de la oficina* (1956) y que aun pareciendo una conmoción antipoética reorientó por ese camino a los más jóvenes.



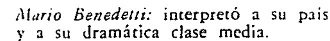
Por una vez tirios y troyanos en paz, para recibir a Juan Ramón Jiménez. Los de la generación crítica reunidos. De izquierda a derecha, de pie: María Zulema Silva Vila, Manuel Claps, Carlos Maggi, María Inés Silva Vila, Juan Ramón, Idea Vilariño, Emir Rodríguez Monegal, Angel Rama. Sentados: Amanda Berenguer, Zenobia Camprubí, Ida Vitale, Angelita García Lagos. En cuclillas: José Pedro Díaz y Manuel Flores Mora. Fue en 1948: que veinte años no es nada...

Esa función definitoria la cumpliría Mario Benedetti también en la prosa constituyéndose en el centro de una generación. El gran salto de la narrativa lo impuso Juan Carlos Onetti (1909) a lo largo de los cuentos escritos en los años treinta y mayúsculamente con *El pozo* (1939). Este arisco, crítico, desolado texto, abre la narrativa contemporánea. Luego de *Tierra de nadie* (1941) Onetti irá nacionalizando el dramático mundo faulkneriano ofreciendo una novela impar, *La vida breve* (1950), la mayor aportación del período y una elegía de insuperable refinamiento estético para describir la decrepitud, *El astillero* (1961). En las mismas fechas Dionisio Trillo Pays (1909) opone con estilo tradicional el enfoque socioliterario, *Pompeyo Amargo* (1942), mientras Alfredo Gravina (1913) intenta el realismo socialista. La gran narrativa urbana tiene en Carlos Martínez Moreno (1917) un ácido analista que se nutre de la realidad inmediata, casi periodística, en *El paredón* (1963), pero que también accede a la reconstrucción sociológica crítica en *Con las primeras luces* (1966) donde son procesados una clase y un país. Cuando Benedetti publica *Montevideanos* (1959) el aprovechamiento de la vanguardia europea se ha puesto al servicio de un entendimiento afectivo y autocrítico del ciudadano uruguayo; con *La tregua* y *El país de la cola de paja* (1962), Benedetti conquista narrativa y ensayísticamente el primer lugar de nuestras letras, al hacer suya la clase media su interpretación sensible y crítica de la época. Una última línea se define a partir de la originalísima creación de Felisberto Hernández con su serie posterior a 1942: *El caballo perdido, Por los tiempos de Clemente Colling, Nadie encendía las lámparas* (1947), una interrogación poética, humorística, mórbida e infantil, que roza lo fantástico y redescubre una sociedad enrarecida. José Pedro Díaz (1921) que dio el alisado relato fantástico en *El Habitante* (1949) consigue en *Los fuegos de San Telmo* (1964) el equilibrio de la narración realista, la resurrección del mito y la búsqueda de los arquetipos que en *Estudios antropológicos* (1960) tiene mayor misterio. María Inés Silva Vila (1926) pasa del lírico fantasmagórico de *La mano de nieve* (1951) a la enquisa del mundo enajenado en *Felicidad* y *otras tristezas* (1964). Héctor Massa (1927) desarrolla una fantasía filosófica en brevísimos cuentos todavía no recogidos en libro. Pero será Armonía Somers (1918) quien exprese la más torturada existencia del sexo y las estructuras mentales más complejas desde *La mujer desnuda* (1951) hasta *Todos los cuentos* (1967), aportando la nota más audaz de la narrativa femenina (Paulina Medeiros, María Viniars, Clara Silva, Giselda Zani).

Simultáneamente el gran cuadro dolido del mundo campero de la anterior generación se apaga. Su reciedumbre se conserva en Eliseo S. Porta (1912); Julio C. Da Rosa (1920) prolonga y melifica diestramente el universo morosoliano, en tanto Mario Arregui (1917) aplica a ese ambiente un rigor borgiano y de *La noche de San Juan* (1956) a *La sed y el agua* (1964) va haciendo más tensa, más transparente y distante su mirada al hombre uruguayo, al fin casi pretexto de una meditación sobre los destinos humanos.

Poesía y narración irán acompañadas de dos cambios capitales: la reinstauración de la dramaturgia y de la crítica literaria. Del 39 en adelante avanza el proceso de creación de un nuevo teatro uruguayo que con los elencos indepen-





Mario Benedetti: interpretó a su país y a su dramática clase media.



1955: la generación de la crisis

dientes y la Comedia Nacional (1947) establecerán los instrumentos de un estilo nacional moderno posibilitando el surgimiento de una dramaturgia. En sus orígenes Carlos Denis Molina crea un teatro poético —*El regreso de Ulises, Morir tal vez soñar*— que debe a Cocteau y a Lorca. La serie de creadores es muy rica, destacándose Andrés Castillo (1920), Juan Carlos Legido (1923), en diversas formas del drama realista crítico; Antonio Larreta (1922), quien será la primera figura del teatro nacional como crítico, director, actor, demuestra en *La sonrisa* y *Oficio de tinieblas* su sapiencia para la comedia dramática. Las dos principales figuras son Jacobo Langsner (1927) que con *La rebelión de Galatea* y *El hombre incompleto* dio la medida de una experimentación inventiva y que con una serie abigarrada de no menos de treinta títulos alcanzó una envidiable capacidad para crear un universo subjetivo, dolido, de increíble felicidad para el diálogo como lo mostró en *Los artistas* y en *Esperando la carroza;* el otro es Carlos Maggi (1920), quien partiendo del sainete y el grotesco *(La trastienda)* descubre una forma nacional, arriscada y barroca, del teatro absurdo, cuya mejor expresión son las piezas de *Mascarada.*

Tanto las estructuras literarias de la poesía, la narrativa y el teatro mencionados, como muchos de sus asuntos, responden a una actitud crítica. Críticos serán además muchos de sus ejercitantes (Benedetti, Martínez, Maggi, Larreta, Díaz, Vilariño, etc.) contribuyendo a la dominante crítica e hipercrítica que distingue a esta generación y que la emparenta con uno de sus órganos predilectos: el semanario *Marcha* (1939). Dentro de un panorama cargadísimo están también los críticos a secas: Arturo Sergio Visca (1917) especializado en las letras nacionales; Emir Rodríguez Monegal (1921) que introduce a través de "Sur" las letras modernas angloamericanas y establece el modelo de la adaptación a las vanguardias literarias con una concepción específica de lo "literario"; Carlos Real de Azúa (1916) reconvertirá la literatura al campo más amplio y rico de la cultura, con un tenso esfuerzo de nacionalización y latinoamericanización inclinado a las ideas políticas. Por esta tarea se convierte en el inspirador de las nuevas corrientes que enriquecerán la crítica literaria con distintas disciplinas sociológicas, económicas, políticas, etc.

Si ya es posible avaluar la múltiple aportación de la "generación crítica" a la cual se debe una exacerbada revisión del país y de su cultura que supera con mucho los límites de la literatura, una tesonera demitificación, un elevamiento del nivel intelectual con una rigurosa y disciplinada puesta al día de los conocimientos, una creación emocional, sensible y nerviosa dentro de normas mentales, un tímido desprendimiento de su individualismo francotirador en beneficio de una participación social comunitaria, también es posible apuntar sus peligros, comenzando por una dañosa inclinación a la autoglorificación y la incapacidad de un fuerte sector para adaptarse a la dinámica histórica y sus exigencias.

Por 1955 se instala la crisis económica que habría de devorar al país en un decenio, generaría la mayor agitación social conocida, subvertiría los ordenamientos políticos y aceleraría la desintegración de la sociedad liberal sin todavía avizorar una nueva, sustitutiva. Por esa misma fecha se incorpora a la literatura una nueva generación: en sus líneas generales prolonga el magisterio de la anterior cuya acción más radicalizada fortalece, establece una concepción populista más vivaz e inventiva que en algunos exponentes se ha inclinado a un ángulo revolucionario, crea nuevos instrumentos de comunicación cultural, se acantona en un nacionalismo algo estrecho pero compensado por la gran aportación latinoamericana de la hora y en un sector no desdeñable se arroja a un lúdico, a veces distorsionado malabarismo estético.

Sus integrantes están en plena producción, muy lejos de haberse abroquelado en formas definitivas. La primera promoción de esta nueva generación corresponde a los nacidos en los aledaños de 1930 y cuyos nombres aparecen en revistas, concursos y aun en libros a partir de 1955. Son ellos, en narrativa: Alberto Paganini, Omar Prego Gadea, Silvia Lago, Mario César Fernández, Hiber Conteris y Juan Carlos Somma; en poesía: Saúl Pérez, Cecilio Peña, Jorge Medina Vidal, Saúl Ibargoyen Islas, Washington Benavides, Carlos Flores Mora, Circe Maia, Ruben Yacovsky, Marosa di Giorgio, Nancy Bacelo; en la crítica los primeros en aparecer son Ruben Cotelo, Juan Fló y el precocísimo Mario Trajtenberg. Ya en la década del sesenta se incorpora el grueso de la generación, incluyendo algunos mayores y de obra ya definitiva (Milton Schinca 1926, Jorge Musto 1927), señalándose en la poesía de Walter Ortiz y Ayala, Diego Pérez Pintos, Salvador Puig, Enrique Estrázulas; en la prosa el múltiple Eduardo Galeano, el victorioso Jorge Onetti y una nutrida serie de nombres: Anderssen Banchero, Claudio Trobo, Fernando Ainsa, Gley Ehyerabide, Tomás de Mattos, Mercedes Rein, Jesús Giral. La crítica literaria, en general desatendida por el movimiento juvenil, ha obtenido un aporte promisorio con la tarea de Jorge Ruffinelli y Gabriel Saad, que se suma al de Heber Raviolo, Enrique Elissalde, Jorge Albistur y Alejandro Paternain. En el teatro son obligados los nombres de Jorge Blanco y Mauricio Rosencof, que pueden se precedidos por la tarea experimental e inconclusa de Jorge Bruno.

Todos ellos están plenamente afincados en su Uruguay y particularmente en su Montevideo, dentro de un tiempo duro y aun muy duro. Su capacidad para resolverlo en estructuras artísticas originales ya ha quedado demostrada en los libros de Milton Schinca y de Jorge Onetti, para señalar dos autores que cuentan entre los más inventivos y a la vez más radicalmente situados en su circunstancia viva. O sea expresar auténticamente las formas chirriantes de la mayor enajenación que haya conocido nunca la vida nacional, resguardando dentro de ellas la esperanza de otro mundo y vida. Porque este tiempo —piensan— que es el único que tienen, sin embargo ha de ser abolido.

HISTORIA ILUSTRADA DE LA CIVILIZACION URUGUAYA

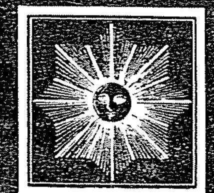


1 enciclopedia + 1 cuaderno

$ 85.-

CADA ENCICLOPEDIA [illegible]

[illegible]



ENCICLOPEDIA URUGUAYA

Publicación semanal [illegible]